Source : André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?* (1958)

I

ONTOLOGIE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE [1]

Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. Il était naturel de sauver ces apparences dans la réalité même du mort, dans sa chair et dans ses os. La première statue égyptienne, c'est la momie de l'homme tanné et pétrifié dans le natron. Mais les pyramides et le labyrinthe des couloirs n'étaient pas une garantie suffisante contre la violation éventuelle du sépulcre ; il fallait encore prendre d'autres assurances contre le hasard, multiplier les chances de sauvegarde. Aussi plaçait-on près du sarcophage, avec le froment destiné à la nourriture du mort, des statuettes de terre cuite, sortes de momies de rechange, capables de se substituer au corps si celui-ci venait à être détruit. Ainsi se révèle, dans les origines religieuses de la statuaire, sa fonction primordiale : sauver l'être par l'apparence. Et sans doute peut-on tenir pour un autre aspect du même projet, considéré dans sa modalité active, l'ours d'argile criblé de flèches dans la caverne préhistorique, substitut magique, identifié au fauve vivant, pour l'efficacité de la chasse.

1. Étude reprise de *Problèmes de la peinture*, 1945.

Il est entendu que l'évolution parallèle de l'art et de la civilisation a dégagé les arts plastiques de ces fonctions magiques (Louis XIV ne se fait pas embaumer : il se contente de son portrait par Lebrun). Mais elle ne pouvait que sublimer à l'usage d'une pensée logique ce besoin incoercible d'exorciser le temps. On ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle. La fabrication de l'image s'est même libérée de tout utilitarisme anthropocentrique. Il ne s'agit plus de la survie de l'homme, mais plus généralement de la création d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome. « Quelle vanité que la peinture » si l'on ne décèle pas sous notre admiration absurde le besoin primitif d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme ! Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme.

***

La photographie et le cinéma situés dans ces perspectives sociologiques expliqueraient tout naturellement la grande crise spirituelle et technique de la peinture moderne qui prend naissance vers le milieu du siècle dernier.

Dans son article de « Verve », André Malraux écrivait que « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque ».

Il est vrai que la peinture universelle avait réalisé des équilibres divers entre le symbolisme et le réalisme des formes, mais au XVe siècle, le peintre occidental a commencé de se détourner du seul souci primordial de la réalité spirituelle exprimée par des moyens autonomes, pour en combiner l'expression avec l'imitation plus ou moins complète du monde extérieur. L'événement décisif fut sans doute l'invention du premier système scientifique et, en quelque sorte, déjà mécanique : la perspective (la chambre noire de Vinci préfigurait celle de Niepce). Il permettait à l'artiste de donner l'illusion d'un espace à trois dimensions où les objets pussent se situer comme dans notre perception directe.

Désormais la peinture fut écartelée entre deux aspirations : l'une proprement esthétique — l'expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes —, l'autre qui n'est qu'un désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double. Ce besoin d'illusion s'accroissant rapidement de sa propre satisfaction, dévora peu à peu les arts plastiques. Cependant la perspective n'ayant résolu que le problème des formes non celui du mouvement, le réalisme devait se prolonger naturellement par une recherche de l'expression dramatique dans l'instant, sorte de quatrième dimension psychique capable de suggérer la vie dans l'immobilité torturée de l'art baroque [1].

Certes, les grands artistes ont toujours réalisé la synthèse de ces deux tendances : ils les ont hiérarchisées, dominant la réalité et la résorbant dans l'art. Mais il demeure que nous sommes en présence de deux phénomènes essentiellement différents qu'une critique objective doit savoir dissocier pour comprendre l'évolution picturale. Le besoin d'illusion n'a pas cessé depuis le XVIe siècle de travailler intérieurement la peinture. Besoin tout mental, inesthétique en lui-même, dont on ne saurait trouver l'origine que dans la mentalité magique, mais besoin efficace dont l'attraction a profondément désorganisé l'équilibre des arts plastiques.

La querelle du réalisme dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes [2]. C'est pourquoi

1. Il serait intéressant de suivre de ce point de vue la concurrence, dans les journaux illustrés de 1890 à 1910, entre le reportage photographique, encore à ses origines, et le dessin. Ce dernier satisfaisant surtout le besoin baroque du dramatique (cf. *Le Petit Journal illustré*). Le sens du document photographique ne s'est imposé que peu à peu. On constate du reste, au-delà d'une certaine saturation, un retour vers le dessin dramatique du type « Radar ».

2. Peut-être en particulier la critique communiste devrait-elle, avant d'attacher tant d'importance à l'expressionnisme réaliste en peinture, cesser de parler de celle-ci comme on aurait pu le faire au XVIIIe siècle, avant la photographie et le cinéma. Il importe peut-être assez peu que la Russie soviétique fasse de la mauvaise peinture si elle fait du bon cinéma : Eisenstein est son Tintoret. Il importe en revanche qu'Aragon veuille nous persuader que c'est Repine.

l'art médiéval, par exemple, ne paraît pas souffrir de ce conflit ; à la fois violemment réaliste et hautement spirituel, il ignorait ce drame que les possibilités techniques sont venues révéler. La perspective fut le péché originel de la peinture occidentale.

***

Niepce et Lumière en furent les rédempteurs. La photographie, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme. Si habile que fût le peintre, son œuvre était toujours hypothéquée par une subjectivité inévitable. Un doute subsistait sur l'image à cause de la présence de l'homme. Aussi bien le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs), mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse [1].

C'est pourquoi le conflit du style et de la ressemblance est un phénomène relativement moderne et dont on ne trouverait guère de traces avant l'invention de la plaque sensible. On voit bien que l'objectivité fascinante de Chardin n'est point celle du photographe. C'est au XIXe siècle que commence véritablement la crise du réalisme dont Picasso est aujourd'hui le mythe et qui mettra en cause tout à la fois les conditions d'existence formelle des arts plastiques et leurs fondements sociologiques. Libéré du complexe de la ressemblance, le peintre moderne l'abandonne au

---

1. Il y aurait lieu cependant d'étudier la psychologie de genres plastiques mineurs, comme le moulage de masques mortuaires qui présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction. En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière.

peuple [1] qui l'identifie désormais d'une part à la photographie et de l'autre à la seule peinture qui s'y applique.

***

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.

Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-

---

1. Mais est-ce bien « le peuple » en tant que tel qui est à l'origine du divorce entre le style et la ressemblance que nous constatons effectivement aujourd'hui? Ne s'identifie- t- il pas plutôt avec l'apparition de « l'esprit bourgeois » né avec l'industrie et qui servit justement de repoussoir aux artistes du XIXe siècle, esprit qu'on pourrait définir par la réduction de l'art à ses catégories psychologiques? Aussi bien la photographie ne prend-elle pas historiquement de manière directe la relève du réalisme baroque et Malraux fait remarquer à juste titre qu'elle n'a d'abord d'autre souci que « d'imiter l'art » en copiant naïvement le style pictural. Niepce et la plupart des pionniers de la photographie cherchaient d'ailleurs par ce moyen à copier les gravures. Ce dont ils rêvaient c'était de produire des œuvres d'art sans être des artistes, par décalcomanie. Projet typiquement et essentiellement bourgeois mais qui confirme notre thèse en la portant en quelque sorte au carré. Il était naturel que le modèle le plus digne d'imitation apparût d'abord au photographe être l'objet d'art en ce qu'il imitait déjà à ses yeux la nature, « mais en mieux ». Il fallait un certain temps pour que, devenant lui-même artiste, le photographe en arrive à comprendre qu'il ne pouvait copier que la nature.

dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction [1]. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance.

Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption.

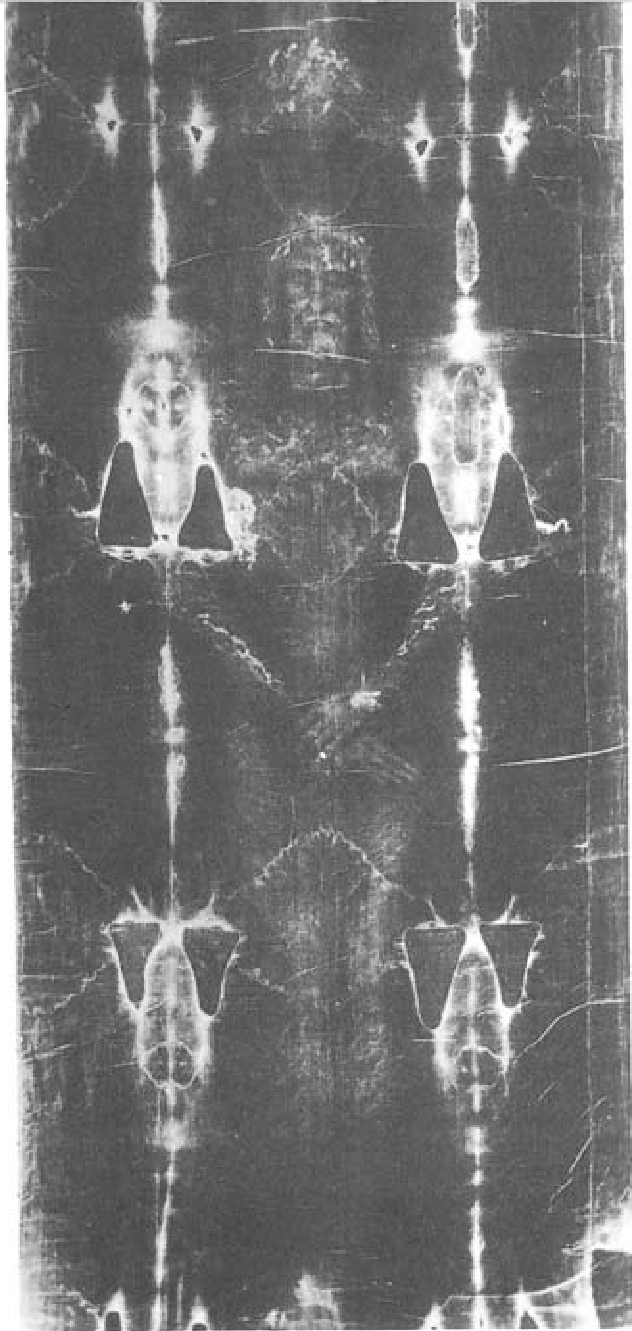
***

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.

---

1. Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du « souvenir » qui bénéficient également d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.

Le Saint Suaire de Turin. [Photo C. Enrie.] ➤



Les catégories [1] de la ressemblance qui spécifient l'image photographique, déterminent donc aussi son esthétique par rapport à la peinture. Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour. Sur la photographie, image naturelle d'un monde que nous ne savions ou ne pouvions voir, la nature enfin fait plus que d'imiter l'art : elle imite l'artiste.

Elle peut même le dépasser dans son pouvoir créateur. L'univers esthétique du peintre est hétérogène à l'univers qui l'entoure. Le cadre enclave un microcosme substantiellement et essentiellement différent. L'existence de l'objet photographié participe au contraire de l'existence du modèle comme une empreinte digitale. Par là, elle s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre.

Le surréalisme l'avait entrevu quand il faisait appel à la gélatine de la plaque sensible pour engendrer sa tératologie plastique. C'est que, pour le surréalisme, le but esthétique est inséparable de l'efficacité mécanique de l'image sur notre esprit. La distinction logique de l'imaginaire et du réel tend à s'abolir. Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image. La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature : une hallucination vraie. L'utilisation du trompe-l'œil et de la précision méticuleuse des détails dans la peinture surréaliste en est la contre-épreuve.

La photographie apparaît donc bien comme l'événement le plus important de l'histoire des arts plastiques. A la fois délivrance et accomplissement, elle a permis à la pein-

1. J'emploie ce terme de « catégorie » dans l'acception que lui prête M. Gouhier dans son livre sur le théâtre, quand il distingue les catégories dramatiques des esthétiques. De même que la tension dramatique n'engage aucune valeur d'art, la perfection de l'imitation ne s'identifie pas avec la beauté ; elle constitue seulement une matière première dans laquelle le fait artistique vient s'inscrire.

ture occidentale de se débarrasser définitivement de l'obsession réaliste et de retrouver son autonomie esthétique. Le « réalisme » impressionniste, sous ses alibis scientifiques, est à l'opposé du trompe-l'œil. La couleur ne pouvait d'ailleurs dévorer la forme qu'autant que celle-ci n'avait plus d'importance imitative. Et quand, avec Cézanne, la forme reprendra possession de la toile, ce ne sera plus en tout cas selon la géométrie illusionniste de la perspective. L'image mécanique, en opposant à la peinture une concurrence qui atteignait, au-delà de la ressemblance baroque, l'identité du modèle, la contraignait à se convertir de son côté en objet.

Vanité désormais que la condamnation pascalienne puisque la photographie nous permet d'une part d'admirer dans sa reproduction l'original que nos yeux n'auraient pas su aimer et dans la peinture un pur objet dont la référence à la nature a cessé d'être la raison.

***

D'autre part le cinéma est un langage.